

**IM RAUM DER ANDEREN. INTER- WIE INTRAKULTURELLE
GRENZÜBERSCHREITUNGEN IN EMINE SEVGI ÖZDAMARS
DAS LEBEN IST EINE KARAWANSEREI UND
*DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN***

**JARA SCHMIDT
UNIVERSITY OF HAMBURG, GERMANY**

In einem Interview zitiert Özdamar 1996 den französischen Filmemacher Jean Luc Godard mit den Worten: „[M]an muss das Vaterland verraten und in ein anderes Land gehen, damit man gleichzeitig an zwei Orten sein kann“. Sie fügt hinzu: „Es ist auch in der Migration so, ob man will oder nicht. Man ist gleichzeitig an zwei Orten“ (Wierschke 265). Der von der Autorin hier thematisierte ‚Verrat‘ findet sich in den in diesem Artikel betrachteten Texten nicht allein im Verlassen des Vaterlandes, sondern vor allem auch in den kulturellen Grenzüberschreitungen der Protagonistin, die von der Türkei nach Deutschland migriert und damit nicht unweigerlich „gleichzeitig an zwei Orte[]“ gelangt. Die Überschreitungen soziokultureller Grenz- bzw. Raumvorstellungen gelingen vielmehr durch die Zuhilfenahme sogenannter ‚Nicht-Orte‘ bzw. ‚Gegenräume‘, so die These dieser Untersuchung.

Dieses simultane Agieren in und mit unterschiedlichen Kulturräumen ist im literarischen Werk der Autorin gewichtig und erregte die Aufmerksamkeit vieler Leser, Kritiker und Literaturwissenschaftler. Bereits ihr Debütroman *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992), welcher den ersten Teil der Istanbul-Berlin-Trilogie *Sonne auf halbem Weg* (2006) bildet, brachte Emine Sevgi Özdamar großen literarischen Erfolg¹ und machte sie zu einer der meistgelesenen Autorinnen der deutschsprachigen Migrationsliteratur (Gutjahr, *Bildungsroman* 120)².

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die im Eingangszitat thematisierte Reise in ein anderes, fremdkulturelles Land und damit das unmittelbar an die Texte der Migrationsliteratur geknüpfte Moment der Grenzerfahrung und -überschreitung in den Romanen Özdamars auf

formaler wie inhaltlicher Ebene leitmotivisch zum Tragen kommt. Die textnahe Analyse wird mithilfe von kultur- wie sozialwissenschaftlichen Raum- / Grenzkonzepten gestützt. Um ein Verständnis der exemplarisch zitierten Romanpassagen gewährleisten zu können, folgt zunächst eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der Trilogie Özdamars, wobei der Fokus auf der *Brücke vom Goldenen Horn*, dem mittleren Roman, liegt, in welchem die Grenzgänge der Protagonistin infolge der Migration besonders evident werden.

Özdamars Erstlingsroman *Das Leben ist eine Karawanserei* erzählt von der Kindheit und Jugend der anonymen Ich-Erzählerin und ihrer traditionellen Erziehung in einer immer wieder von Armut bedrohten Familie, die häufig umziehen muss – nach Istanbul, Bursa und Ankara. Dieser erste Teil der Reihe, welche aus drei abgeschlossenen Romanen besteht, die alle unabhängig voneinander gelesen werden können, setzt kurz vor der Geburt der Protagonistin in Malatya ein und endet mit ihrer ersten Reise nach Deutschland. Dort angekommen setzt das nachfolgende Buch, *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), mit der Erzählung ein. In diesem wird von den Erfahrungen der nun adoleszenten Protagonistin berichtet, die 1966 mit 17 Jahren alleine nach Berlin reist, um sich dort als Gastarbeiterin ihr eigenes Geld und ihre Unabhängigkeit zu verdienen. Ihre Arbeitsaufenthalte, zunächst in einer Radiolampenfabrik, später bei Siemens, wo sie bald als Dolmetscherin im türkischen Arbeiterwohnheim eingesetzt wird, sorgen bei der Erzählerin für eine zunehmende Entfremdung vom Elternhaus und heimatlichen Lebensstil. Beeinflusst wird ihre Entwicklung vor allem durch gewichtige Männerfiguren: Zum einen tritt der Heimleiter des Arbeiterwohnheims als Lehrfigur auf und unterstützt den Bildungsweg der Protagonistin, indem er sie mit dem Theater Brechts und dem anderen Dramatiker sowie mit kommunistischen Manifesten vertraut macht. Zum anderen lernt die junge Türkin bei einer kurzen Reise nach Paris den spanischen Studenten Jordi kennen, in den sie sich verliebt und mit dem sie ihre sexuelle Befreiung erlebt. An ihn verliert sie ihren metaphorischen wie bedeutungsschweren „Diamanten“ (Özdamar, *Brücke* 58), ihre Jungfräulichkeit. Von nun an lässt sie sich auf verschiedene Männer ein, um Erfahrungen zu sammeln, welche ihr bei der Verwirklichung ihres Wunsches, Schauspielerin zu werden, helfen sollen. Wieder in der Türkei, wird die Protagonistin ein aktives Mitglied der Arbeiterpartei. Als es zum Militärputsch kommt, wird sie für einige Wochen inhaftiert.

Nach ihrer Entlassung migriert sie erneut nach Berlin, um dort ihre in der Türkei begonnene Schauspielausbildung wieder aufzugreifen. Hier nun setzt der letzte Teil der Trilogie, *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003), ein, der das Leben der Protagonistin im geteilten Berlin Mitte der 1970er Jahre behandelt. Die junge Schauspielerin tingelt zwischen ihrer Wohngemeinschaft in West- und ihrer Arbeit in Ostberlin, wo sie als Regieassistentin an der Volksbühne unter anderem mit Benno Besson arbeitet und ihre Liebe für das Brechtsche Theater ausleben kann. Ihre eigenen Berliner Theatererfahrungen hielt Özdamar in Skizzen fest, die in diesem Buch veröffentlicht wurden und ihm einen dokumentarischen Charakter verleihen.

Bereits die ersten Zeilen der *Karawanserei* weisen auf die Komplexität der Erzählinstanz hin, welche zugleich die Hauptprotagonistin ist: „Erst habe ich die Soldaten gesehen, ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen, [...] klopfte an die Wand, keiner hörte“ (Özdamar, *Karawanserei* 9). Die namenlose Ich-Erzählerin greift ihre Narration schon als Ungeborene im Mutterleib auf, der sich hier vielmehr als Gefängnis, denn als Schutz präsentiert und sie hinter den „Eisstangen“ und der „Wand“ von der Außenwelt ungehört lässt. Die „kleine Scheiße im Bauch [ihrer] Mutter“ (9) befindet sich zu diesem Zeitpunkt im „schwarzen Zug“, der die Soldaten „aus ihren Mutterschößen“ (10) reißt und in den Krieg schickt. Bereits der Griff durch die Gitterstäbe evozierenden Eisstangen zeigt den Drang der Protagonistin, Grenzen³ zu überschreiten und in das Leben Anderer involviert zu werden. Gedoppelt wird dieses Bedürfnis nach Vorankommen durch den Zug, der laut Marc Augé als ein „Raum des Reisenden [...] der Archetypus des *Nicht-Ortes*“ (Augé 90) ist. Als solcher kann zudem auch der Mutterleib verstanden werden, woraus sich schließen lässt, dass von Romanbeginn an Gegenräume entworfen werden, die auf das Transitorische, die Hybridität eines jeden Subjekts hinweisen, welches seine nicht festgeschriebene Identität auf der Reise seines Lebens ständig neu aushandeln muss. Ein Nicht-Ort „befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen“, so dass er „die aktiven Freuden des Rollenspiels“ (103) genießen kann. Die noch ungeborene Erzählerin befindet sich ganz am Anfang ihrer Reise zur Subjektwerdung, gibt sich jedoch nicht mit dem bloßen Heranwachsen zufrieden und versucht bereits jetzt, (Körper)Grenzen zu überschreiten. Der performativ aushandelnde wie transitorische Charakter des Nicht-

Ortes⁴ steht dabei im markanten Gegensatz zur eigentlichen Bedeutung des Mutterleibs, der als Symbol der Herkunft und Zugehörigkeit schlechthin gelesen werden kann und in welchem das Kind normalerweise noch nicht sozial interagieren kann oder gar möchte. Augé schreibt in diesem Zusammenhang im Rekurs auf Michel de Certeau:

Die fröhliche und stille Erfahrung der Kindheit – das ist die Erfahrung der ersten Reise, der Geburt als Urfahrung des Andersseins, der Erkenntnis seiner selbst als *ich* und als anderer, die von der Erfahrung des Gehens als der ersten Form des praktischen Umgangs mit dem Raum und von der Erfahrung des Spiegels als erster Identifizierung des Selbstbildes wiederholt wird. Jeder Bericht geht bis in die Kindheit zurück. (88)

Doch der Bericht der noch ungeborenen Ich-Erzählerin zeigt keine „fröhliche und stille Erfahrung“, denn „[d]er Zug schrie“ und die Mäntel der mitreisenden Soldaten „stanken nach 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten“ (Özdamar, *Karawanserei* 9). Bereits vor ihrer Geburt muss die Protagonistin folglich „die Erfahrung der ersten Reise“ machen und sieht sich mit der Erkenntnis des eigenen Ichs und dessen Endlichkeit konfrontiert. „Lebensanfang und Lebensende“ werden hier als „untrennbar ineinander verflochten“ (Bachtin 17) gezeigt und der groteske Leib⁵ wird offenbart. Die Groteske umfasst laut Michail M. Bachtin alles, „was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will“ – was hier im Engagement der Ungeborenen mit dem Weltgeschehen demonstriert wird. „Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen“ (16). Dieses beständige Werden zeigt sich auch auf dem weiteren Bildungsweg der Erzählerin. Ihre vorgezogene Konfrontation mit anderen Menschen und damit verfrühte „Urfahrung des Andersseins“ (Augé 88) verweist auf die Tragweite der Erfahrung vom eigenen Selbst und vom Anderen, die kennzeichnend ist für die Kulturaushandlungen in der Migrationsliteratur. Das poetologische Prinzip der Alterität zeigt in der postkolonialen, Reise- und Migrationsliteratur das Fremde als einen „Relations- oder Unterscheidungsbegriff zum Eigenen und [ist] somit ohne das Eigene gar nicht denkbar“ (Gutjahr, *Fremde* 47). Beide sind „als operationale Größen einer Bedeutungszuschreibung zu verstehen“ (47), die immer an einen kulturellen Kontext gebunden ist. Der / die / das Fremde begegnet

einem zunächst nur als das Andere und wird erst dann zu etwas Fremdem, wenn man es nicht in vertraute Schemata überführen kann (48). In der Literatur wird es „sprachlich als das vergegenwärtigt, was sich jenseits einer räumlich bestimmbaren Trennungslinie außerhalb des Selbst, der Familie, des Dorfes, der Stadt, des Landes usw. befindet“. Doch nicht erst infolge ihrer räumlichen Bewegung machen die Migrierenden die Erfahrung, „dass vertraute Orientierungen und Deutungsmuster ihre Gültigkeit verlieren“ (51). Bereits die Reise selbst hat einen transformierenden Effekt und so windet sich der Zug während der Anfangsreise der Ich-Erzählerin in der *Karawanserei* wie eine „silberne Schlange“ durch die türkischen Landschaften und mit ihm fährt „der Wind wie eine wohnungslose Schnecke, die ihre Weisheiten und Bilder als glitzernde Spuren hinterläßt, die aber nicht mit den Händen der Menschen zu sammeln sind“ (Özdamar 10). Dieses Unvermögen, jenes und jene zu (be)greifen, die sich auf der Reise und damit im Transit befinden, ist ein deutliches Indiz für den doppelten Nicht-Ort Zug / Mutterleib.

Augés Nicht-Orte sind angelegt an Michel Foucaults Begriff der Heterotopien, welche „Orte [sind], die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume“ (Foucault 10). Sie besitzen „ein System der Öffnung und Abschließung [...], welches sie von der Umgebung isoliert“ (18). Heterotopien sind immer ein Kommentar auf die Gesellschaft, da sie alle anderen Räume infrage stellen, „indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt“ (19). Özdamar entzieht in ihren Romanen verschiedensten gesellschaftlichen Räumen ihr Fundament, indem sie ihre autodiegetische Erzählerin auf deren Lebensweg nicht nur Länder- und Körpergrenzen, sondern ebenso sprachliche wie kulturelle Grenzen überschreiten lässt.

Die hier präsentierte Lesart der Migrationserfahrungen in den Romanen Özdamars hebt sich gerade in dieser Darlegung der Aufhebung gültiger Raumvorstellung von der bisherigen Forschung ab, die vielmehr von der Erschließung und Aneignung fremder Räume ausgeht. Silke Schade etwa liest die Handlung als „a narrative in which migration and home – motion and rootedness – are intimately linked“ (Schade 320). Schade zufolge verknüpft die Protagonistin in *Die Brücke vom Goldenen Horn* die verschiedenen soziokulturellen Räume Berlins mit bereits vorhandenen

Identitätszügen: „This critical engagement allows the protagonist to create a personal topography of Berlin and reinvent the city as a space of home” (321). Es wird also von einem Suchen und Finden des Eigenen im Fremden ausgegangen. Durch das Zueigenmachen bislang unbekannter Räume, manchmal mithilfe von Erinnerungen, oft durch die Schaffung einer Zugehörigkeit zu ihren Mitmenschen oder auch durch die Auseinandersetzung mit deutscher Literatur und dem Berliner Theater, zeichne sich die Protagonistin als neue, hybride Kosmopolitin aus, der es als „keen and thoughtful observer“ (338) möglich sei, sich die Räume zu erschließen und sich in ihnen zu verwurzeln. Durch ihr gleichzeitiges Agieren als Eingeweihte wie Außenseiterin, „insider and outsider“ (338), erfinde sie die Orte für sich neu und schreibe ihnen ihre persönlichen Bedeutungen zu. Die Protagonistin präsentiere sich somit als ‚in der Welt zuhause‘ und als Vertreterin des „new cosmopolitanism“ (340). Zwar kann auch Schades Ansatz nicht ohne die Entgrenzung und Vermischung der herrschenden Raumvorstellung bestehen, jedoch münde beides in einer persönlichen Berlin-Topographie und einer ‚Heimatschaffung‘ in der Fremde und nicht, wie hier angenommen, in den Entwürfen von Gegenräumen, die alle gültigen Konzepte infrage stellen, anstatt diese erneut aufzurufen und einzunehmen.

Auch der zweite Roman der Trilogie beginnt mit einer Zugreise, dieses Mal „von Istanbul nach Deutschland“ (Özdamar, *Brücke* 14)⁶. Dort angekommen stößt die Protagonistin zunächst auf sprachliche Grenzen, die sie jedoch spielerisch zu umgehen weiß (anfangs durch das Auswendiglernen von Zeitungsschlagzeilen). Ortrud Gutjahr beschreibt den deutschen Spracherwerb der adoleszenten Türkin als kreativen, suchenden Prozess, der in einer neuen Ausdrucksweise resultiert:

Besonderes Kennzeichen des Erzählstils ist der Übergang von lakonischen Beschreibungen in szenisches Erzählen, das märchenhaften oder surreal-phantastischen Charakter annimmt, wenn tief greifende Emotionen wie Trauer und Lust zum Thema werden. Zu den sprachlichen Eigentümlichkeiten des Romans gehören Stakkatosätze, Ellipsen, Aneinanderreihungen und Wiederholungen wie auch türkische Ausdrücke, Redewendungen, Witze und Sprichwörter, die teilweise direkt übersetzt und damit in verfremdeter Form ins Deutsche übertragen sind. (Gutjahr, *Bildungsroman* 119)

Es wird eine normabweichende Sprache geschaffen, ein Kompromiss zwischen dem Deutschen und dem Türkischen. Aufgrund dieser Sprach-

aber auch Wertaushandlungen in der Fremde, mit welchen die Protagonistin balanciert, lässt sich deshalb zudem Foucaults Idee der Abweichungsheterotopien aufgreifen, die „eher für Menschen gedacht [sind], die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten“ (Foucault 12). Die Ich-Erzählerin der autofiktiven Geschichte, die auffällig viele Parallelen zu Özdamars Leben aufweist⁷, weicht in vielerlei Hinsicht von den kulturellen Normen ab – allerdings sind es weniger die Diskrepanzen zur deutschen Gesellschaft, die augenscheinlich werden, sondern vielmehr die Grenzüberschreitungen der ‚türkischen‘ bzw. elterlichen Werte. Dies wird schon im Berliner „Wonaym“⁸ (Özdamar, *Brücke* 16) deutlich, in dem die Romanfigur nach ihrer Einreise unterkommt, während sie als Gastarbeiterin in einer Radiolampenfabrik beschäftigt ist. Das Wohnheim und die Fabrik bilden zunächst – wie ein Mikrokosmos der Migrant/innen in Berlin – den ganzen Lebensraum der Protagonistin. Die junge, unverheiratete Türkin und ihre Freundinnen testen schrittweise ihre neugewonnenen Freiheiten aus und bringen so die türkischen Ehepaare, die auf anderen Stockwerken untergebracht sind, gegen sich auf. Schnell werden sie von den verheirateten Frauen als „Nutten“ (39) abgestempelt und für die Missachtung traditioneller Werte gescholten. Auch das Wohnheim kann hier als Heterotopie verstanden werden, da diese in der Regel „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind“ (Foucault 14). Das traditionelle Rollenverständnis älterer türkischer Frauen und das Emanzipationsstreben der jüngeren Generation müssen sich hier unter einem Dach arrangieren; es ist ein Aufeinanderprallen der Generationen sowie der dörflichen und städtischen Sozialisierungen. Die Ausschweifungen der Protagonistin, die sich über die Vorgaben der Älteren hinwegsetzt, werden auch in ihrer späteren Reflektion deutlich: „Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden“ (Özdamar, *Brücke* 193)⁹. Fern ihrer Eltern testet die Erzählerin wieder mit einer kindlichen Freiheit ihre Grenzen aus. Schon das Ausgehfertigmachen der jungen Türkinnen, die sich anfangs in ihren schicken Kleidern bloß in den Gemeinschaftsraum des Wohnheims setzen, kann als zunächst imaginäre Erweiterung des Handlungsspielraums verstanden werden (Schade 326).

Die oben beschriebene Wohnsituation erinnert laut B. Venkat Mani zudem an das Zusammenleben von muslimischen Frauen in einem Harem, welcher ein zugleich heiliger wie für Männer tabuisierter Ort ist¹⁰, zu dem sie nur sehr beschränkt Zutritt haben (auch im Berliner Wohnheim haben die Männer lediglich die Erlaubnis, den Gemeinschaftsraum, nicht aber die Privaträume der Frauen zu betreten). In den gängigen Phantasien heterosexueller (europäischer) Männer handelt es sich laut Mani bei einem Harem um einen Ort der Unterhaltung und Sexualität, an dem nackte oder halbnackte Frauen in edlen Bädern Schönheitspflege betreiben und lesbische Beziehungen eingehen – vergessen wird dabei die bedrohliche Politik der Reproduktion und Erbschaft, die eigentlich maßgeblich ist. Durch die ironischen Schilderungen der Wohnsituation im Heim geht bei Özdamar jedoch jegliche voyeuristische Freude verloren. Dem Leser werden keine halbnackten, sich pflegenden und liebenden Frauen präsentiert¹¹, sondern Gemeinschaftsduschen und Migrantinnen in billigen Bademänteln (Mani 39). Özdamar entwirft einen desillusionierenden Gegenraum, an dem es anstatt nach Jasmin und Rosen nach „Frauenschlaf und kochenden Eiern“ (Özdamar, *Brücke* 64) riecht. Harem wie Wohnheim sind dem Foucaultschen Heterotopie-Verständnis entsprechend von der Außenwelt isoliert und bilden einen abgeschlossenen Raum für sich; die ironischen Schilderungen dienen hier der Bloßstellung illusorischer Männerphantasien.

Doch nicht nur männliche Vorstellungen werden bei Özdamar entkräftet, auch patriarchale Vorgaben verlieren ihre Autorität. Carmine Chiellino zufolge geschieht dies in der interkulturellen Literatur immer in Hinblick auf den „impliziten Gesprächspartner“ (Chiellino 60). In manchen Geschichten wird deshalb „die Aufnahmegesellschaft nicht im Spannungsverhältnis zur kulturellen Andersartigkeit der Protagonistinnen aufgebaut“, sondern dient „als beschützendes Niemandsland, wo eine Auflehnung gegen männliche Willkür, die sich in der Fremde fortgesetzt und verschärft hat, gelingen kann“. Diese Appellfunktion an den impliziten Gesprächspartner, im Dienste emanzipatorischer Absichten, darf nicht im Widerstreit relativiert werden, da das schützende „Niemandsland“ sonst belastet würde (60). Die literarischen Verarbeitungen der individuellen, aktuellen historischen und kulturellen Kontexte werden als Erinnerungen sichtbar, die in literarischen Texten über die Perspektivierungen und Konstruktionen eines Erzähler-Ichs

eingebraucht werden (Zierau 71). In diese Erinnerung fließen Brüche und Differenzerfahrungen mit ein, sodass eine neue Geschichtsschreibung entsteht (72). Und so stehen auch in Özdamars Romanen nicht nur die interkulturellen Konflikte im Vordergrund, sondern und vor allem auch die intrakulturellen. Erst die Migration ermöglicht der Ich-Erzählerin ihrem Emanzipationsstreben nachzukommen, da die deutsche Kultur und die Distanz von der Heimat und ihren wachsamem Eltern den nötigen Schutz bieten, um Grenzen auszutesten bzw. zu überschreiten und den Traum der Schauspielerei zu verwirklichen.

Dass die Protagonistin im Schutz neuer gesellschaftlicher Freiheiten ihrem Emanzipationsstreben nachkommt, heißt jedoch nicht, dass dies ohne Verunsicherungen und Unsicherheiten geschieht. Nicht nur die moralischen Ermahnungen der im selben Wohnheim lebenden türkischen Ehemänner erinnern die Protagonistin an das traditionelle Frauenbild ihrer Heimat und die ihr entgegengebrachte Erwartungshaltung. Ein nur allzu deutlicher Indikator ihrer Zweifel ist außerdem die in den Gedanken der Ich-Erzählerin ständig präsente Mutter. Im Moment der wohl kritischsten Grenzüberschreitung, dem Verlust des „Diamanten“, werden die Zerrissenheit und Unsicherheit der Erzählerin besonders deutlich: „Ich sagte mir, was wird das Mädchen jetzt tun, die Musik ist vorbei, muß sie aufstehen, muß sie gehen?“ (Özdamar, *Brücke* 131) Zum einen möchte sie dem Ratschlag folgen, mit möglichst vielen Männern sexuell zu verkehren, um eine gute Schauspielerin werden zu können, zum anderen weiß die Protagonistin, dass es gegen ihre heimatliche Kultur verstößt, als unverheiratete Türkin sexuell aktiv zu sein – erst recht mit einer Vielzahl von Männern. Um ihren eigenen Ansprüchen gerecht werden zu können wie auch denen ihrer elterlichen Kultur, werden einmal mehr die Körpergrenzen überschritten (tritt folglich der groteske Leib zutage) und es kommt zur Selbstspaltung bzw. -doppelung der Erzählerin, die sich nun selbst bei der sexuellen Befreiung beobachtet:

Ich blieb tiefer unten auf der Treppe stehen und sah, daß mein Pullover, mein Rock, die Netzstrümpfe, der Strumpfhalter, Büstenhalter und die Unterhose langsam von oben auf dem Geländer herunterrutschten und am Ende des Trep-pengeländers übereinander hängenblieben. [...] Dann rutschten von oben die Hose und das Hemd des Jungen herunter und bedeckten meine Kleider auf dem Treppengeländer. Die Sonne traf jetzt ganz genau auf das Gürtelmetall des Jungen und blieb in der Luft als ein langer Strahl stehen. (132)

Die Beschreibung der Erlebnisse (wie etwa die phallische Anspielung des langen Sonnenstrahls, welcher den Schritt Jordis trifft) ist surreal genug, um der Protagonistin selbst lange unerklärlich zu bleiben; so erkennt sie erst viel später, ihren „Diamanten“ tatsächlich an diesem Tag verloren zu haben¹². In diesem Moment der Unwissenheit und Unsicherheit ihres ersten Sexualverkehrs steht sie sich selbst intervenierend als zweites Ich zur Seite:

Ich soufflierte dem Mädchen ‚wait‘. Sie sagte ‚wait‘, der Junge wartete, sie wartete. [...] Ich schaute mir die Brüste des Mädchens an, und das Mädchen schaute in die Augen des Jungen. Die Augen des Mädchens vergrößerten die Augen des Jungen so lange, bis er nur ein Auge wurde. Die Sonne gab ihren letzten Atem und zog sich langsam zurück von ihren Körpern. (133)

Als es zum tatsächlichen Vollzug des Geschlechtsaktes kommt, erscheint der Erzählerin wieder in Gedanken ihre Mutter, die als Hüterin der türkischen Tabus fungiert – und jetzt ihr stillschweigendes Einverständnis gibt:

Der Junge folgte mit einer ungeheuren Konzentration den Bewegungen des Mädchens, so sahen sie beide wie ein einziger Körper aus. Es regnete weiter, und bei jedem Regenschlag am Fenster verschwand ein Möbelstück. Dann verschwanden alle Gegenstände im Zimmer. Auch das Bett, in dem der Junge und das Mädchen lagen, verschwand. Das Mädchen und der Junge flogen langsam hoch oben im Zimmer, auf dem Boden sah ich nur die ineinander liegenden Mädchen- und Jungenkleider und die Schuhe. [...] Plötzlich sah ich zwei Frauen nebeneinander in der Luft stehen. Eine war meine Mutter, die andere die Mutter des Jungen. [...] Die Mutter des Jungen warf mir in der Luft einen Kuss zu, und meine Mutter schaute den Jungen an, als würde auch sie ihn sehr lieben. Ich flog in die Richtung meiner Mutter, aber der Junge hielt mich fest [...]. [...] Der Bart aus seinen Wangen und über seinem Mund wuchs in meine Wangen hinein, so klebten unsere Gesichter aneinander. (136)

Die Migration in die Ferne ermöglicht es der Romanfigur folglich kulturelle Grenzen zu überschreiten und sich dem traditionellen türkischen Frauenbild zu entziehen. Sie verändert sich auf ihrem emanzipatorischen Bildungsweg so stark und entfernt sich so weit von den klassischen Genderzuschreibungen, dass ihr Vater bei einem Besuch in der Heimat konstatiert: „Meine Tochter, du bist ein Mann geworden“ (221). Silke Schade weist diesbezüglich darauf hin, dass

Özdamars Protagonistin sich nicht allein als Schauspielerin auf der Bühne verkleidet, sondern auch als Privatperson die Maskerade zu ihrem Vorteil anwendet: „Off stage, she does so to carve out a unique space of privilege for herself on uncertain gendered terrain“ (332). Ihr Auftreten als Türkin in Deutschland und als ‚Europäerin‘ in der Türkei befähigen sie jeweils dazu, die kulturspezifischen Genderzuschreibungen frei und kreativ auszuhandeln und sich die verkörperten Rollen auszusuchen (332).

Die eingangs zitierte figürliche Zerrissenheit der Migrierten ist ein prominentes Motiv in Özdamars Romanen und wird in der grotesken Überschreitung der eigenen Körpergrenzen der Protagonistin besonders deutlich. Durch das beständige Spiel mit den unterschiedlichen Kulturen und deren Zuschreibungsmustern befindet sie sich immerzu im Prozess der (Identitäts)Aushandlung und (Selbst)Werdung. Cornelia Zierau merkt diesbezüglich an:

Indem sie diese Konditionen akzeptiert und sie mit Überschreitungen zwischen dem Zitierten und Kommentierten, dem Authentischen und Fiktionalen, dem Erinnernten und Neuen kreativ nutzt, demonstriert Emine Sevgi Özdamar in ihren Werken die – postkoloniale – Ausgestaltung einer neuen Subjektivität. Ihre erinnernden Aufbrüche vermitteln einen Eindruck von der innovativen Kraft, die der Migrationskultur zugrunde liegt. (188)

Am Ende der *Brücke vom Goldenen Horn*, kurz bevor die Protagonistin Istanbul wiederum verlässt und mit dem im Chor mit den Möwen schreienden „Zug nach Berlin“ (330) fährt, wird, im Rekurs auf den Romananfang der *Karawanserei*, das Kriegs- bzw. Soldaten-Motiv erneut aufgegriffen¹³. Der Monolog einer Mutter drückt stellvertretend für alle Mütter die tiefe Trauer und Hilflosigkeit über den Verlust der Söhne aus und die neueste Zeitungsmeldung berichtet vom Tod des spanischen Diktators Franco. „Vom Zugfenster aus sah ich die Brücke vom Goldenen Horn. Die Bauerbeiter bauten sie ab, weil dort eine neue Brücke gebaut werden sollte“ (330), heißt es. Leben und Tod, Abriss und Wiederaufbau – mit diesen unentwerrbar verknüpften Gegensätzen des grotesken Leibes, der sich häufig auch in den Landschaften fortsetzt (Bachtin 18), endet Özdamars Roman und die Ich-Erzählerin macht sich einmal mehr auf den Weg, um sowohl Länder- als auch kulturelle Grenzen zu überschreiten.

END NOTES

1. Özdamar erhielt bereits vor Veröffentlichung des Romans den Ingeborg-Bachmann-Preis; auf die Publikation folgten zahlreiche Lesereisen wie Stipendienaufenthalte (Gutjahr, *Bildungsroman* 120).
2. Die sogenannte Migrationsliteratur wurde „unter den Termini Gastarbeiter-, Ausländer- und Migrantenliteratur bekannt“ (Zierau 20) und wird von WissenschaftlerInnen unterschiedlich definiert: Während einige die Biographien der Autor/inn/en als primäres Klassifikationsmerkmal ausmachen (20), heben andere die literarische Verarbeitung selbiger Lebenswege hervor. Diese Migrationsromane zeigen eine Auseinandersetzung mit der Erfahrung kultureller Differenzen und den damit einhergehenden Sprach- und Identitätsaushandlungen (22). Die Erkenntnis des Eigenen, welche durch die Begegnung mit dem Fremden verstärkt zutage tritt, zieht in der Regel eine Infragestellung des Gekanntes sowie Grenzüberschreitungen nach sich – angefangen mit der geographischen Überschreitung von Ländergrenzen, über den Sprachwechsel (sowie sprachliche Neuschöpfungen), bis hin zu Verletzungen heimatlicher kultureller Werte, die im Schutz der neuen Gesellschaft sanktionsfrei bleiben.
3. Der Grenz-Begriff ist hier an das Raumkonzept des sogenannten ‚spatial turn‘ angelegt. Dieser bezeichnet seit Ende der 1980er Jahre einen Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften, welche den realen Raum fortan als Resultat sozialer wie kultureller Relationen betrachten. Der (geographische) Raum bzw. seine Wahrnehmung und Konstruktion wird somit zur kulturellen Größe (Döring and Thielmann). Bei den in diesem Aufsatz untersuchten Grenzüberschreitungen handelt es sich folglich vorrangig um die Überschreitungen kultureller Normen. Das Konzept des ‚Nicht-Ortes‘ (Augé) bietet dank seines transitorischen Charakters den idealen ‚Raum‘ für ebensolche Normverletzungen.
4. Während Orte durch „Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet“ sind, haben Nicht-Orte hingegen „keine Identität“ (Augé 83) und sind weder historisch noch relational. Es handelt sich um nicht-anthropologische Orte ohne Erinnerung, die sich nie vollständig herstellen (83f). Im Zuge der Globalisierung lassen sich in der heutigen Gesellschaft zahlreiche solcher Nicht-Orte ausmachen; Augé nennt als Beispiele u. a. Supermarktketten, Fortbewegungsmittel, wie z. B. U-Bahnen, und Transiträume, wie etwa Flughäfen. An diesen Nicht-Orten ohne kulturelle Erinnerung können die Individuen, die sie betreten, ihre alten Rollen ablegen und in neue schlüpfen (102f).
5. Dem karnevalesken literarischen Konzept der grotesken Gestalten „liegt

eine besondere Vorstellung vom körperlichen Ganzen und von dessen Grenzen zugrunde“ (Bachtin 15). Der groteske Leib verschlingt die Welt und wird von ihr verschlungen. Auch die Schwangerschaft, insbesondere die sinnbildliche Figur des schwangeren Todes, spielt dabei eine wichtige Rolle, da sie wie die anderen „Akte des Körper-Dramas“ deutlich macht, dass „Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten“ (17) sind.

6. Auch Silke Schade weist in ihrem Aufsatz auf die Zugreise hin, welche die Handlung umrahmt, und liest die Züge als „signifiers of societal and collective transition. [...] The railroad car functions as a space of transition, a space of becoming“ (328). Raumvorstellungen werden folglich als flexibel und formbar präsentiert.
7. Tatsächlich sind die Parallelen im Leben der Autorin und Protagonistin so zahlreich und frappant, dass man quasi von einer Autobiographie sprechen könnte, was Özdamar jedoch negiert (Gutjahr, *Bildungsroman* 121).
8. Die ‚falschen‘ Schreibweisen von Wörtern verdeutlichen im Roman lautmalerisch die Ausdrucksweisen der Arbeitsmigrant/inn/en (Gutjahr, *Bildungsroman* 120).
9. Silke Schade interpretiert diese Passage gemäß ihres Ansatzes der Heimatfindung in der fremden Stadt: Durch das Heraufbeschwören einer Kindheitserinnerung gelinge es der Protagonistin, sich in Berlin sicher und heimisch zu fühlen (319).
10. Das Wort ‚Tabu‘ hat seinen Ursprung im polynesischen ‚tapu‘. Es kam durch James Cooks Bericht von seiner dritten Südseereise nach Europa und bedeutet so viel wie „untersagt, verboten, unverletzlich, unberührbar oder heilig“ (Benthien and Gutjahr 7). Tabus sind Meidungsgebote, stillschweigende Richtlinien, jedoch keine expliziten Verbote oder kodifizierten Gesetze (Gutjahr, *Tabus* 19). Zum Harem schreibt Mani in diesem Zusammenhang: „An important word in the family of Arabic words with the root *h-r-m* [...] means forbidden, unlawful, sacred, inviolable, or taboo“ (39).
11. Das einzige lesbische Paar im Wohnheim sind zwei Cousinen, die jedoch wenig liebevoll miteinander umgehen und deren Küsse fast schon abstoßend mit den Worten „matsch matsch“ (Özdamar, *Brücke* 23) beschrieben werden.
12. „Ich schaute meine Hände, Beine, Brüste im Nebel an, und dort im Nebel verstand ich, daß ich meinen Diamanten schon in Paris bei Jordi gelassen hatte, ich war schon seit Paris, ohne es zu wissen, eine Frau gewesen“ (Özdamar, *Brücke* 165).
13. Auch dieses Zirkulationsmoment ist ein Indiz des Karnevalesken, bei dem Grenzen überschritten und gesellschaftliche Normen auf den Kopf gestellt werden. Die Wiederholung zeigt den Kreislauf des menschlichen Daseins

QUELLENVERZEICHNIS

- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. Trans. Michael Bischoff. Munich: C. H. Beck, 2010. Print.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trans.
- Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer, 1990. Print.
- Benthien, Claudia and Gutjahr, Ortrud. „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“. Eds. Claudia Benthien and Ortrud Gutjahr. *Tabu. Interkulturalität und Gender*. Munich: Fink, 2008. 7-16. Print.
- Chiellino, Carmine. „Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen“. Ed. Carmine Chiellino. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007. 51-62. Print.
- Döring, Jörg and Thielmann, Tristan, eds. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. 2nd ed. Bielefeld: Transcript, 2009. Print.
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Print.
- Gutjahr, Ortrud. *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. Print.
- . „Fremde als literarische Inszenierung“. Ed. Ortrud Gutjahr. *Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 47-67. Print.
- . „Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und die Wende in der Tabuforschung“. Eds. Claudia Benthien and Ortrud Gutjahr. *Tabu. Interkulturalität und Gender*. Munich: Fink, 2008. 19-50. Print.
- Mani, B. Venkat. „The Good Woman of Istanbul: Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Tübingen:
-

Stauffenburg, 2003. 29-58. Print.

Özdamar, Emine Sevgi. *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. 7th ed. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

Print.

----. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. 5th ed. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2005. Print.

----. *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2003. Print.

----. *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2006. Print.

Schade, Silke. „Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi

Özdamar“. Eds. Jaimey Fisher and Barbara Mennel. *Spatial Turns. Space, Place, and*

Mobility in German Literary and Visual Culture. Amsterdam: Rodopi, 2010. 319-341. Print.

Wierschke, Annette. *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den*

Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Frankfurt am

Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996. Print.

Zierau, Cornelia. *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*.

Tübingen: Stauffenburg, 2009. Print.
